

Varianz angelegt sein kann.<sup>44</sup> Unter diesen Umständen aber ist Dichten in diesem Paradigma keineswegs an eine mediale Mündlichkeit gebunden, sondern kann sich ebenso gut in Schrift und Druck entfalten. Diese medienreflexive Darstellungsschicht kann den Sachverhalt entparadoxieren, daß Brentanos dem eigenen Verständnis nach an die Überlieferung anschließendes Dichten sich in einem außergewöhnlich hohen Maße dem Sammeln und der Lektüre von handschriftlich Aufgezeichnetem und Gedrucktem verdankt, ja mit einigem Recht als ein regelrechtes Bibliotheksphänomen charakterisiert worden ist.

Und sie trägt schließlich auch dazu bei, die Publikationspraxis zu erhellen, die mit den in Wien verfaßten Texten beginnt und für Brentanos gesamtes Spätwerk bestimmend bleiben wird. Es ist dies der Versuch, das gedruckte Werk über die Entscheidung für massenwirksame Publikationsformate von neuem der kollektiven Überlieferungsdynamik zu überantworten. Um dies sicherzustellen, entscheidet Brentano sich immer häufiger für Publikationsformen wie Subskriptionen,<sup>45</sup> gemeinnützige Tombolas,<sup>46</sup> oder die Einspeisung seiner Werke in die Vertriebswege des popularisierenden Buchmarkts,<sup>47</sup> die sicherstellen sollen, daß diese Werke weiter zirkulieren und in Bewegung bleiben. Die Rezeption hat Brentano vielfach rechtgegeben.

<sup>44</sup> Vgl. Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante*. Paris 1989.

<sup>45</sup> Die in Wien entstandenen Dichtungen sollten zunächst gemeinsam publiziert werden. Ein relativ weit gediehener, dann aber nicht realisierter Publikationsplan mündete 1815 in die Ankündigung eines Bandes mit dem Titel: *Viktoria und ihre Geschwister. Festspiele und Lieder des Deutschen Krieges. Den Frauenvereinen der freyen Städte Frankfurt, Bremen, Hamburg und Lübeck, zu milden Zwecken gewidmet von Clemens Brentano*. Die Publikation sollte über Subskriptionen finanziert werden, deren Erlöse zur Gänze den angeführten Frauenvereinen zu gemeinnützigen Zwecken überantwortet werden sollten (Vgl. FBA 13, 3, S. 459-461).

<sup>46</sup> In der 1817 als Prämie für eine Ausspielung der preußischen Generallotterie zugunsten des Vaterländischen Vereins zur Verpflegung der in den Jahren 1813, 1814 und 1815 verwundeten Berliner Krieger erschienenen Anthologie *Gaben der Milde* sollte zunächst Brentanos zweites in Wien entstandenes Festspiel *Am Rhein, am Rhein* publiziert werden, das dann aber durch die *Erzählung von braven Kasperl und dem schönen Annerl* ersetzt wurde. *Am Rhein, am Rhein* erschien erst 1841, als aus Anlaß einer weiteren gemeinnützigen Lotterierausspielung zugunsten desselben Vereins ein weiteres Taschenbuch nach dem Vorbild der *Gaben der Milde* mit dem Titel *Blätter und Blüthen* erschien. Die nach 1817 entstandenen religiösen Schriften, deren Erlöse Brentano durchgehend karitativen Zwecken widmete, erzielten über die Vertriebswege der religiösen Gebrauchsliteratur hohe Auflagen und erreichten durchgehend eine weite Verbreitung.

<sup>47</sup> Vgl. Wolfgang Frühwald, „Romantische Lyrik im Spannungsfeld zwischen Esoterik und Öffentlichkeit“, in: *Europäische Romantik I*, hg. v. Karl Mandelkow, Wiesbaden 1982, S. 355-392.

Alexander Honold (Universität Basel)

### Zwischen Wasser und Poesie: Brentanos Stromkreislauf

Drei Schauplätze und Modelle der Zirkulation greifen ineinander in jenem Verbund, den ich *Brentanos Stromkreislauf* nenne; durchlaufen werden ein hydrologischer, ein ökonomischer und ein erotischer Kreis. *Erstens* und thematisch unschwer auszumachen, wenn man an *Loreley* und *Rheinmärchen* denkt, ist ein naturales Modell hydrologischer Zyklen, das Brentanos Lieder, Gedichte und Geschichten am Wasserlauf des Rheins und seiner Verbindung zum allgemeinen irdischen Wasserkreislauf exemplarisch verfolgen und poetisch nachgestalten. Dem entspricht eine fluidale Auffassung des Stroms der Sprache. Metrik und Schriftmedium können ihn zwar in Bahnen und Gefäße lenken, aber nicht stillstellen. *Zweitens* entwirft Brentano, indem er die Urszene der gestaltenden Phantasie und der poetischen Rede ins Flußtal des größten und kräftigsten mitteleuropäischen Stromes einbettet, ein Bild literarischer Produktion, das wesentlich auf ökonomischer Basis funktioniert und dementsprechend das Zirkulationsmodell eines arbeitsteilig differenzierten Wirtschaftskreislaufes zur Konsequenz hat. In Gestalt eines Erbsünde-Mythos gewährt die Geschichte des Müllers Radlauf Einsicht in ein vom Äquivalenzprinzip stillschweigend vorausgesetztes Skandalon. Die anökonomische Grundlage des Wirtschaftens bilden naturale Ressourcen, die sich als *Gabe ohne Gegengabe* nutzen lassen, als Güter ohne Preis. Durch ungleichen Tausch verwandelt der Mensch Natur permanent in Werts substrat; zivilisatorischer Fortschritt bedeutet unumkehrbare Domestikation und Ausbeutung der natürlichen Lebensgrundlagen. Der Vormarsch werthekkenden Kapitals kommt auf dem Wasser heran (am Rhein historisch vor allem aus Holland) und macht sich die Geheimnisse und Schutzräume des Erdbodens untertan, den Wald, die Höhlen und Hütten. Das ist romantischer Antikapitalismus, wie man ihn mit ähnlichem Motivrepertoire auch bei Wilhelm Hauff oder Richard Wagner findet; latent ökologisch, und manifest antisemitisch. Indem nun die Gedichte der Romantik mit Vorliebe das Metier der Müller und Mühlen besingen, sprechen sie, paradoxerweise, im vermeintlichen Idyll wirtschaftsgeschichtlich präzise von sich selbst. Denn erst das Wasser auf den Mühlrädern treibt Papierfabriken, Druck- und Buchindustrie an und schafft somit Literatur im Sinne publikums- und marktabhängiger Warenproduktion (die der Autor Brentano zeitlebens gezielt zu ignorieren versucht).

*Drittens* schließlich entwerfen die Balladen und Märchen Brentanos in ihrer motivästhetischen Verkettung und narrativen Rahmung eine Zirkulationslogik sozialen Handelns, die sich am Spezialfall erotischer Interaktion zu bewähren hat. In der Formtendenz zur zyklischen Rundung einzelner lyrischer Episoden transformiert sich das je individuelle Wechselspiel von Liebesverhältnissen zu einem kollektiven Reigen, der gleichsam in fortlaufender Versuchsreihe stets neu dieselbe Frage formuliert, diejenige nach den Bedingungen der Liebe zwischen

libertärer Promiskuität und monogamer Treue. Indem die ihrerseits poetisch induzierte Erotik am Fluß sowohl Elemente des hydrologischen wie des ökonomischen Kreislaufes in sich aufnimmt, kann sie ihrerseits zu einem Reflexionsmedium dessen werden, was auch die *Poiesis* im Sinne einer Befruchtung durch das jeweils Fremde in Gang bringt. Miteinander verbunden werden die Zirkulationen von Wasser, von Wert und von Liebe durch das omnipräsente Sprach- und Zeichenhandeln, mithin durch die poetische Zirkulation von Texten und Tönen.

### 1. Der tönende Strom: Die Schöpfung der Poesie aus dem Wasser (*Godwi*)

In Clemens Brentanos Prosa dominiert das *hybride* Textgebilde, die Vermengung der Gattungen, Formen und Zeiten. Der „verwilderte Roman“ *Godwi*, mit dem der Autor 1801 hervortritt, führt die Konnotationen des Überbordenden und Regellosen schon im Titel. „Verwilderung“ waltet hier insofern, als der Roman im selben Maße, wie er dem Lyrischen Raum gibt, zugleich sich dem Raumerlebnis einer als Elementarwelt erfahrenen Landschaft öffnet – dem Rheinstrom und seiner rauschenden Bahn. ‚Ausgewildert‘ wird, so ist wenigstens skizzenhaft zu zeigen, die distanzierte Geschlossenheit des epischen Darstellungsvorgangs und ihres Schriftmediums; ausgesetzt, ausgewildert, zurückversetzt in die imaginäre Volkspoesie eines tönenden Stroms.

„Godwi reiste mit frohem Muthe nach dem Rhein, trank mit den fröhlichen Weinlesern, und küßte die schönen lustigen Mädchen, wenn er mit ihnen getanzt hatte.“ (FBA 16, S. 487) Mit dieser Hinwendung zum mittleren Rheintal eröffnet sich zu Beginn der „Fragmentarischen Fortsetzung“ des Romans ein dionysisch vitalisierter Prospekt des goldenen Zeitalters; „man liebte Alles und ward von Allem geliebt.“ Rasch zwar verfliegt der Rausch, aber lange lebt das Berausende, leben Rhein und Reim. Erst am Rhein wird Godwi seinerseits vom bloßen Gegenstand zum Quell dichterischer Rede.

Die kompositorische Regie des Autors hat es so eingerichtet, daß das liebes- und lebenstrunkene Schwelgen des Protagonisten aufs Schärfste kontrastiert mit dem zunehmenden körperlichen Verfall des buchführenden Erzählers Maria, der seiner Verbitterung mitten im Rückblick auf Godwis süßen Freudentaumel denn auch mit galligen Einschüben Luft verschafft. „Während ich beschreibe,“ (klagt er dem Leser,) „wie Godwi den herrlichen Rheinwein trank, muß ich große Arzneigläser leeren“, und wo Godwis Finger „über den zitternden warmen Busen hingeleiteten, macht man mir schwerfällige Umschläge auf die Brust“ (FBA 16, S. 495f.). Die alte Einsicht des „et in arcadio ego“, die schauerhafte Präsenz der Sterblichkeit mitten im schönsten Lebensgenuß, meldet sich in diesem humoresken Kontrast zweier Existenzen zu Wort. Sie gewinnt in den gegenläufigen Prosperitätskurven von Handlungsang (Godwi) und Erzähler-Befindlichkeit (Maria) den Nebensinn einer Medienkonkurrenz von Mund und Hand, Stimme versus Schrift, ja sogar von Liebespiel oder Schreibakt. Im selben Moment beispielsweise, wo Godwis Stelldichein mit der jungen Violette von der eintreten-

den Mutter gestört wird, unterbricht den schreibenden Maria die Visite seines besorgten Arztes. „Ich soll mich ruhiger halten, nicht so viel schreiben, sonst sey seine Mühe umsonst, – grade das Gegentheil [widerspricht der Schreiber *schriftlich*, A.H.], wenn ich gar nicht schreibe, wird seine Mühe umsonst seyn, denn ich werde ihn nicht bezahlen können.“ (FBA 16, S. 511)

Des Schreibers Hinfälligkeit macht den Schreibakt als Handlung desto sichtbarer. Die Übergabe der Erzählinstanz an den Helden selbst wird bald unvermeidlich. Godwi übernimmt den Schreib- und Erzählakt, und schreibend überlebt er als Gegenstand der Darstellung seinen schreibenden Erzähler. Maria stirbt, und mit ihm stellvertretend eine institutionelle Façon der Literatur. Die Schriftform des epischen Diskurses fällt zurück an den Urgrund des mündlichen Erlebens – so jedenfalls suggeriert es die Fiktion der „Verwilderung“.<sup>1</sup>

Zwar noch ohne explizite Nennung des Rheinstroms, wohl aber mit deutlicher Evokation einer poetologischen Vorbildlichkeit des Fließgewässers, hatte schon das Dedikationsgedicht zu Beginn des zweiten Teils einer poetischen Erneuerung durch das Element das Wort geredet („Die Töne zieh'n dich hin, in sanften Wellen, / Rauscht leis ihr Strom in Ufern von Kristall“; FBA 16, S. 262, 18f.).

Bereits in der Antike hatte der kraftvolle Wassersturz das Sinnbild einer poetischen Urgewalt abgegeben. Im Mitteleuropa des 18. Jahrhunderts eignen sich zum Stimulans exaltierter Raumerfahrung vorzugsweise die in ihrer landschaftlichen Dramatik neu entdeckten hohen Berge, weiten Seen und großen Ströme. „Für mich sind nur die Gegenden schön, welche man gewöhnlich rau und wild nennt“, schreibt Friedrich Schlegel von einer Reise durch das Rheintal.<sup>2</sup> Schlegels Forderung nach einer neuen Mythologie bedient sich der seit Pindar eingebürgerten Strom-Metapher in durchaus nichtmetaphorischer Weise, wenn sie „ein neues Bett und Gefäß für den ewigen Urquell der Poesie“<sup>3</sup> proklamiert – denn ein solches war ja am Mittelrhein von reisenden Enthusiasten soeben gefunden worden.

Zu diesen begeisterungswilligen Jungdichtern zählte auch das Freundespaar Clemens Brentano und Achim von Arnim; ihre Rhein-Reise vom Sommer 1802 schuf den Anlaß und Grundstein der in den folgenden Jahren zusammengetragenen Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn*. Im Roman *Godwi*, der dem Reiseerlebnis und der Liedersammlung vorausgeht, unterliegt die Erneuerung der Literatur aus dem Geist der Volkspoesie noch keinem nationalpolitisch aufgeladenen Programm. Sie ist hier vielmehr in statu nascendi zu beobachten, näm-

<sup>1</sup> Zu einer anderen, stärker textologisch ausgerichteten Interpretation der Verwilderung gelangt Nicola Kaminski in ihrer Studie: *Kreuz-Gänge. Romanexperimente der deutschen Romantik*. Paderborn etc. 2001, bes. S. 232f.

<sup>2</sup> Friedrich Schlegel, Briefe auf einer Reise. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Bd. 4, hg. und eingel. von Hans Eichner. Paderborn 1959, S. 187.

<sup>3</sup> Friedrich Schlegel, Rede über die Mythologie. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Bd. 2, München 1967, S. 312.



lich bei der Erfindung eines volkspoetischen Urquells mithilfe der mythenbildnerischen Kraft erzählender und lyrischer Fiktion.

Fiktiv ist nicht allein das Personal der eingelegten Gedichte, all die Fischer, Jäger und verführerischen Flußfräulein, fiktiv ist im Buchtext schon die liedhafte Sprechhaltung selbst und zumal ihr spontaner, improvisierender Gestus. Die lyrischen Einlagen erheischen eine doppelte mimetische Referenz; sie wollen als lebendige Sprech- und Spielakte aufgefaßt und zugleich auf die landschaftliche Situation des Rheintals bezogen sein. Für ihre Frische und volkstümliche Spontaneität bürgt der große Unzählbare, von dem die Balladen handeln. Sie evozieren einen Ortsbezug, typischerweise eben denjenigen des Gesangs am Strom oder gar auf dem Wasser, die Überfahrt im Kahn oder die Passage längs des Flusses.

Zu den eindrucksvollsten Liedern und Geschichten, die der Roman auf diese Weise mit sich führt, gehören die Stromballaden *Ein Fischer saß im Kahne*, *Ein Ritter an dem Rheine ritt* und natürlich die Loreley-Geschichte *Zu Bacharach am Rheine*. Dabei gestaltet sich der Genrewechsel vom epischen zum lyrischen Modus als Übertritt aus einem Aggregatzustand in den anderen. Die epischen und die lyrischen Anteile verhalten sich also in ihrer Gattungsdifferenz wie die Ufer des festen Erdbodens zum fließenden Wasser des Stroms. Ihr Verhältnis wird selbst zum Thema der Darstellung und findet sich im Verhältnis von Binnen- und Rahmensituation oft nochmals gespiegelt.

## 2. Der Rhein als Mythenbildner und Kulturstifter (*Godwi*, *Wunderhorn*)

Die Stromgedichte erhalten in *Godwi* einen anderen Status von Autorschaft zugesprochen als die Schriftformen des Briefes oder des Erzählerberichts. Ihre Autorität entstammt, so die Fiktion, aus dem Unvordenklichen einer kosmogonischen Ursprungszeit; ganz so, „als wenn sie nicht eben gemacht worden wären, sondern sich vor langer Zeit selbst gemacht hätten“, wie es die begeisterte Caroline Schlegel nach Lektüre des Romans formulierte.<sup>4</sup> Ihre mythenbildnerische Kraft gewinnen sie, weil und sofern sie nicht als das künstliche und moderne Produkt eines Einzelnen auftreten, sondern als historisch gewachsene kollektive Überlieferung; und zur Förderung dieser Illusion wiederum trägt die lokale Situierung der Romanzen und Balladen Entscheidendes bei.

Die mythengenerierende Kraft des Rheintals mußte unerkannt über viele Jahrhunderte auf dem Grund des Stromes (oder auf dem Kamm seiner Felsen) schlummern, um dann zu Beginn des 19. Jahrhunderts voller Enthusiasmus ans Licht gehoben zu werden. Zur selben Zeit, als sich Wasserbaukunst und Landschaftstechnik der sogenannten Korrektur des Flußlaufs annehmen, um wenig

<sup>4</sup> Caroline. Briefe aus der Frühromantik. Nach Georg Waitz hg. von Erich Schmidt. Leipzig 1913, Bd. 2, S. 231f. (Brief an August Wilhelm Schlegel am 10. Dezember 1801).

später den Rhein zur wichtigsten Wasserstraße der europäischen Binnendampfschiffahrt auszubauen, wird das ästhetische Potential des Stromes von Literaten und Philologen entdeckt. Das zeigt, daß um 1800 in der Tat wichtige Dinge im Werden sind. Der Karlsruher Wasserbauingenieur Johann Gottfried Tulla führt den kanalisierten Geradeauslauf am Oberrhein herbei, und mit Friedrich Heinrich Von der Hagens neudeutscher Edition des *Nibelungenliedes* beginnt das Universitätsfach Germanistik. Während die Ingenieure das Flußbett bearbeiten, bergen Philologen und phantasievolle Mythenschöpfer das imaginäre Rheingold, heben Brentano, von Arnim und andere die Lieder- und Sagenschätze des Mittelrheins. Auf beiden Wegen geht es darum, die dem Strom innewohnenden Kräfte nationalökonomisch und nationalkulturell nutzbar zu machen.

Brentanos eigene mythenschöpferische Potenz erweist sich zunächst in den Rheinballaden *Ein Fischer saß im Kahne* und *Zu Bacharach am Rheine*, die zu Brentanos schönsten und wirkungsmächtigsten Liedgedichten gehören. Das Lied vom Fischer auf dem Rhein wird in der Romanhandlung von dem Diener Georg zur Aufführung gebracht, dem Godwi gelegentlich Unterricht auf der Laute erteilt. Die Vortragsweise soll, so die Anweisung, „mit einem wehmüthigen Tone“ (FBA 16, S. 421) erfolgen. Die Wehmut hat ihren konkreten Grund im erzählten Geschehen, der Todesfahrt der Geliebten im Kahn des Fischers. Jenes Hingleiten über die Wellen währte die ganze Nacht hindurch und den Rhein hinab bis ins Meer. Zugleich aber wird der Vorgang des Sterbens als transzendente Überfahrt den Strom hinab zum Strukturmodell auch der Poesie. Am Ende erklärt der Sänger, von seiner Darbietung selbst am meisten ergriffen: „Die Weise ist von des einen Pächters Tochter: sie sang es oft, ich war dem Mädchen gut, und sie ist nun gestorben; es ist mir nur immer, als trieb ich auch in die weite See.“ (FBA 16, S. 424)

Der Roman führt diese Korrespondenz von Rahmensituation und Binnen-erzählung durch wachsende Eskalationsstufen; in der Loreley-Ballade werden sie entfaltet als Echo, Rührung, Verführung, Rausch und Hingerissensein. Die romantische Erfindung der singenden Zauberin Loreley gerät zur erfolgreichsten und geradezu populären Inszenierung des Zusammenwirkens von Strom, Fels, Verführung und Poesie.<sup>5</sup>

Zu Bacharach am Rheine  
Wohnt eine Zauberin,  
Sie war so schön und feine  
Und riß viel Herzen hin.

Und brachte viel zu schanden  
Der Männer rings umher,

<sup>5</sup> Die ästhetische Verbindung zwischen Tod, Mädchen und fließendem Gewässer ist so traditionsreich wie mehrdeutig. Der Tod kann die Chiffre der Liebeshingabe sein oder der nur am Wasser möglichen Verwandlung ins narzißtische Spiegelbild; das Wasser ist Schauplatz der Gefährdung und Medium der Erlösung zugleich.

Aus ihren Liebesbanden  
 War keine Rettung mehr. (FBA 16, S. 535, V. 1-8)<sup>6</sup>

Auch die Femme fatale von St. Goarshausen hat ehrwürdige Vorläuferinnen; die Nymphe Echo als trügerisch antwortende Geliebte des Narziß, und die Sirenen, die den Fahrersmann Odysseus durch ihr verführerisches Singen zu betören versuchten.<sup>7</sup>

In der Antike waren Frauen als Quell- und Flußnymphen für die Naturwunder des Fließens zuständig. Die deutsche Romantik läßt weibliche Wasserwesen aus dunklen Tiefen hervorleuchten oder setzt sie amphibienhaft an die Übergangsschwelle zwischen Wassersaum und festem Boden. Fouqués Undine, Mörikes schöne Lau, die Melusinen Goethes und Fontanes verkörpern Eigenschaften des Fluidums, in welchem sie zuhause sind: verwandlungsfähig, schlangengleich züngelnd und schwänzelnd, mal lockend, dann wieder zurückweichend. Daß die Liebe zu diesen ungreifbaren Wesen immer tragisch endet, liegt aus hydrographischer Sicht am Zusammentreffen unvereinbarer Aggregatzustände. Ein Fels, in die Strömung gesetzt, bringt die Diskrepanz beider Elemente erst so richtig zur Geltung, er staut ein wogendes Brausen auf, das nicht leicht einzufangen ist und das gerade darum die Wassertechniker ebenso wie die Dichter beschäftigt.

Loreley ist die heimliche Herrscherin des mittleren Rheintals, dort, wo der Strom zwischen den Felsen des Schiefergebirges die engste und zugleich tiefste Stelle durchqueren muß, wo Riffe und Stromschnellen die Passage beschwerlich machen und zu langsamer, behutsamster Fahrt zwingen. Man fürchtete eine Zeitlang sogar, Tullas Korrektur könnte den Überhang gänzlich unterspülen und ins Wasser stürzen lassen.<sup>8</sup> Es ist also ein neuralgischer Punkt, an dem sich die Schiffer keinesfalls ablenken lassen dürfen. Nur zu begreiflich, daß Räuber und Wegelagerer die Transporte der Holzflößer genau an dieser Engstelle abpaßten; und ebenfalls leicht begreiflich, daß von der Gefahrenstelle die wildesten Gerüchte ausgingen. Wovon aber ging hier eigentlich die Gefahr aus? Clemens Brentano, nachdem sein Gedicht drei tapfere Ritter die tödliche Klippe hinaufgeschickt hat, sagt es selber in einer Fußnote, die dem Loreley-Lied innerhalb des

<sup>6</sup> Clemens Brentano, Zu Bacharach am Rheine (1802). FBA 16, S. 535-539.

<sup>7</sup> Vgl. Werner Bellmann, Brentanos Lore Lay-Ballade und der antike Echo-Mythos. In: Detlev Lüders (Hg.), Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift 1978. Tübingen 1980, S. 1-9; sowie Bernhard Greiner, Mythische Rede als Echo-Rede: die Lorelei (Ovid – Brentano – Heine). In: Martin Vöhler, Bernd Seidensticker (Hgg.): Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Berlin, New York 2005, S. 243-261, bes. S. 249ff.

<sup>8</sup> „Einwänden, daß durch schneller fließende Wasser im Mittelrhein das Wasser sich stauen müsse und der Loreley-Felsen so unterspült werde, begegnete er [Tulla, A. H.] mit den Erfolgen der ersten Durchstiche und Verkürzungen.“ Hübner S. 193

*Godwi*-Romans beigefügt ist.<sup>9</sup> Die Loreley, oder als regionaler Ortsname zunächst noch „Lure-Ley“,<sup>10</sup> ist ein durch die Erosion geformter Echofelsen, der zurückwirft, was immer er zu hören bekommt: sei es das Rauschen des Flusses, seien es die Melodien vorüberziehender Schiffer.

Wer hat dies Lied gesungen?  
 Ein Schiffer auf dem Rhein,  
 Und immer hats geklungen  
 Von dem drei Ritterstein:

Lore Lay  
 Lore Lay  
 Lore Lay

Als wären es meiner drei. (FBA 16, S. 539)

Das Echo ist, wie ein Spiegel, treu und trügerisch zugleich. Es bewahrt die Botschaft und verfälscht ihre Quelle; es vervielfacht die Quelle und vereinfacht ihre Botschaft. Viele Männer müssen unten im Strom sterben, wenn sie es hoch oben vom Felsen tönen hören.

Längst hat sich Brentanos Frauengestalt verselbständigt, als Heinrich Heine den poetischen Kasus übernimmt. Keineswegs stammt sein „Mährchen“ aus uralten Zeiten; daß es ihm „nicht aus dem Sinn“ geht, liegt an der Omnipräsenz des inzwischen überaus erfolgreich installierten zeitgenössischen Mythos in altem Gewand. Schon Brentanos Gedicht hatte unausgesprochen die Frage berührt, was wohl zuerst da gewesen war: die sagenhafte Zauberin oder der Echofelsen. Indem er die Sängerin auf den Drei-Ritterstein führte, gab Brentano dem natürlichen Resonanzphänomen eine erhabene poetische Darstellung. Die singende Felsnymphe und männerverschlingende Zauberin, das ist die hohe und gefährliche Lesart; ihre jähe und materialistische Rückübersetzung ‚down to earth‘ erfolgt dann, graphisch sinnfällig angeordnet, in der Fußnote, die den ablenkungs-trächtigen Klangeffekt damit begründet, daß vorbeifahrende Schiffer hier gerne das Echo ausprobieren. Sie erliegen einer Frauengestalt, die sie selbst auf den Felsen projizierten – mit lebhafter Phantasie, begehrlischen Blicken und vom Rauschen erfüllten Ohren.

<sup>9</sup> „Bei Bacharach steht dieser Felsen, Lore Lay genannt, alle vorbeifahrende Schiffer rufen ihn an, und freuen sich des vielfachen Echo's.“ (FBA 16, S. 539)

<sup>10</sup> Der Bestandteil Ley bezeichnet den (Schiefer-)Felsen, das Verb „luren“ oder „loren“ dessen tönende Klangeigenschaft – das Echo des rauschenden Stroms. (Vgl. Christoph Daxelmüller: „Von Zwergen und einem sagenhaften Schatz: die Loreley und der mittelalterliche Volksglaube“. In: Die Loreley. Ein Fels im Rhein – Ein deutscher Traum. Ausstellungskatalog, hg. von Mario Kramp und Matthias Schmandt. Mainz 2004, S. 37-45. Hier 37.

### 3. Die Umschwünge des Müllers Radlauf (*Mährchen vom Rhein*)

In den *Mährchen vom Rhein* ist die mythische Rekreation der Literatur durch die strömende Wasserkraft ganz und gar wörtlich genommen; so plastisch und unmittelbar, wie es nur im Märchenton möglich ist. „Im Rheingau, wo jetzt Rüdesheim liegt, stand vor undenklichen Zeiten eine einsame Mühle am Rhein, umgeben von einer grünen und blumenvollen Wiese. Auf dieser Mühle wohnte Radlauf, ein junger frommer Müllerbursche.“ (FBA 17, S. 13)<sup>11</sup> Die Erzählung führt zurück bis in die Anfänge der Siedlungsgeschichte des beschriebenen Landstriches. Das Besondere der Städte am Rheinknick, von Mainz, Bingen, Rüdesheim und dann auch der Talenge des Mittelrheins, ist nur durch eine genealogische Betrachtungsweise wirklich zu begreifen, durch die Rekonstruktion jener ursprünglichen Elementarbeziehung zwischen Naturkraft und Menschengeschick, die sich am Nukleus der Mühle herausbildete. Daß jener unvordenkliche Müller am Rhein auf den Namen „Radlauf“ hörte, deutet schon auf das offenbare Geheimnis seiner Auszeichnung. Es ist das fließende Wasser, dem er alles verdankt. Wenn Vater Rhein zu den anderen Bewohnern am Flusse sagt, der Müller Radlauf sei der einzige, mit dem er reden, dem er sich verständlich machen könne, so spielt das auf die innige Beziehung an, in der sich Müller und Strom als die beiden Hauptfiguren dieses Zyklus befinden.

„Ehe er [...] schlafen ging, flocht er immer noch einen schönen Blumenkranz, und sang dem alten Rhein ein Lied vor, ihm seine Ehrfurcht zu beweisen. Am Schlusse des Liedes warf er dann den Kranz in die Wellen“ (FBA 17, S. 13). Das schier allmächtige Wasser erlangt in dieser Anrufung religiöse Attribute; die einzelnen Strophen entfalten seine Verehrung als Gottheit und Schicksalsmacht. Manchen lehre der Strom lachen, da er Lebenslust verheißt und den Weinbau begünstigt, andere bringe er zum Weinen, da er ihnen die Liebsten entführt und nur mehr ein leeres Echo zurückläßt; für wieder andere heiße es beten, wenn sie vor die Strudel und Abgründe des reißenden Stroms geraten. „Mich aber lehrst du singen“ (FBA 17, S. 15), freut sich Müller Radlauf.

Bemerkenswert ist diese harmonische Existenz deshalb, weil sie in krassem Widerspruch zu dem Berufsbild steht, das Volksmund und Literatur seit dem Spätmittelalter von seinem Gewerbe zeichnen. Der Müller gehörte zu den unehrlichen Leuten, seine Tätigkeit zu den verfeimten Berufen; Unehrllichkeit und Heimtücke wurden ihm nachgesagt, aber auch sündige Ausschweifungen.<sup>12</sup> Das Lied von der *Müllertücke* aus *Des Knaben Wunderhorn* schildert einen Vertreter dieses Gewerbes, der für Geld (wenn es nur genug war) Frau und Kind ans Mes-

<sup>11</sup> Die Seitenangaben beziehen sich auf folg. Ausgabe: Clemens Brentano, *Die Mährchen vom Rhein* (FBA 17).

<sup>12</sup> Hierzu Werner Danckert, *Unehrlliche Leute. Die verfeimten Berufe*. Bern, München 1963, 125ff.; Johannes Werner, „Du Müller, du Mahler, du Mörder, du Dieb!“ Berufsbilder in der deutschen Literatur. München 1990, S. 53, 57.

ser lieferte und dem darob am Ende der Ruf entgegenscholl: „Du Müller, du Mahler, du Mörder, du Dieb!“ (I, 144)

Die Betrugsvorwürfe fußen primär wohl darauf, daß für die anliefernden Getreidebauern nur schwer zu kontrollieren war, ob sie vom Müller auch das Richtige zurückbekamen; denn was am Ende die Mühle verließ, glich in Konsistenz und Menge kaum mehr dem, was zuvor hineinging. Die Mühle birgt, so gesehen, ein Geheimnis der Transsubstantiation. Der zweite bedenkliche Aspekt des Mühlengewerbes beruht auf seiner markanten topographischen Lage; weitab von Dörfern und Städten, war auch der Mühlenbetrieb insgesamt der sozialen Kontrolle entzogen und zog deswegen allerhand Gerüchte, Phantasien und Begierden auf sich. Kein Ort (außer vielleicht den Badehäusern) schien besser zur Beherbergung von Prostitution geeignet. Die metonymische Affinität zum rauschenden Wasser tat hier ein Übriges. Außerdem mußte die Mühle schon deshalb ein Ort flagranter Sündhaftigkeit sein, weil dort naturgemäß Tag und Nacht Betrieb herrschte.

Der permanente Maschinenumlauf ist nicht nur aus moralischer, sondern auch aus berufsständischer Sicht bedenklich; in der Ruchlosigkeit des Müllergewerbes brandmarkt die spätmittelalterliche Gesellschaft eine Frühform deregulierter Zeit- und Arbeitsrhythmen. Der Prototyp mechanisierter Produktivkraft ist die Mühle, und darum wird sie zum Pars-pro-toto-Begriff für die industrielle Revolution. Im Englischen ist *mill* gleichbedeutend mit Fabrik schlechthin; für Marx ist sie die „elementarische Form aller Maschinerie“.<sup>13</sup> Wenn Zeit in Mehrwert verwandelt wird, gleicht auch dies einer wundersamen Transsubstantiation. Das Kalkül des Kapitals geht auf wie ein Hefeteig. Mysteriös wird es immer dann, wenn sich das Gedeihen der Erträge vom unmittelbaren Arbeitsvorgang löst. Daß auch beim Mahlen und Brotbacken geheime, magische Kräfte im Schwange sein müssen, dieser beharrliche Verdacht läßt sich entlang des Mühlen-Motivs von den antiken Vegetations- und Fruchtbarkeitsritualen bis in die Romantik nachzeichnen.

Von alledem ist bei Brentanos frühgeschichtlichem Müller Radlauf offenbar gar nicht die Rede. Sein Gewerbefleiß hält sich in bescheidenen Grenzen und bleibt treu am angestammten Uferplatz – zu Rüdesheim lange vor dessen Gründung. Radlauf ist ein frommer, einfacher Bursche, der gerne Lieder singt und für seine Hilfsbereitschaft eines Tages mit einer Märchenprinzessin und einer Königsherrschaft belohnt wird. Direkt vor seiner Mühle spielt sich ein Drama ab, bei dem die zwischen den Königshäusern von Mainz und Trier geplante Allianz in eine erbitterte Gegnerschaft umkippt. Es kommt zu einem schrecklichen Zusammenstoß, bei dem Prinzessin Ameley in die Rheinflut fällt, um vom beherzten Müller Radlauf errettet zu werden. In seiner Not hatte der Mainzer König Hatto ein Stoßgebet für die Tochter entsandt und ihrem Retter Heirat und

<sup>13</sup> Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Karl Marx; Friedrich Engels: Werke, Bd. 23 (19. Aufl.). Berlin 1973, S. 368.



Thron versprochen. Der also Gekürte, Müller Radlauf, zieht stolz nach Mainz, wird dort freilich vom finsternen König um seinen Lohn geprellt. Ein Wechselspiel von Intrige und Gegenintrige zwischen dem Mainzer und Trierer Herrscherhaus weitet nun den Handlungsgang zum veritablen Kriegsgetümmel. Im Mainzer Mäusekreuzzug wiederholt sich die Geschichte des Rattenfängers von Hameln, als der naive Radlauf sich seine magische Pfeife aus Rheinschilf abluchsen läßt. Nicht nur Radlauf gerät dabei gleichsam zwischen die Mühlsteine des Konflikts, sondern auch seine geliebte Ameleya. Aus Rache für die vom Mainzer König Hatto ins Wasser geführten Mäuse lockt dessen Trierer Gegenspieler Prinz Mausohr gar sämtliche Mainzer Kinder in die Fluten des Rheins. Doch statt zu ertrinken, verharren sie unerlöst und schlafend in der Tiefe des Stromes. Für jede Geschichte, die dem gutmütigen alten Rhein erzählt wird, verspricht er eines der Kinder wieder freizugeben. Und als erstes Radlaufs geliebte Prinzessin.<sup>14</sup>

Die den Zyklus zusammenhaltende Grundidee besteht in der symbolischen Tauschbeziehung zwischen Wasser und Literatur. Die einzelnen Märchen sind Auslöse-Gaben, die dem Rhein dargeboten werden wie sonst der abendliche Blumenkranz des Müllers Radlauf. Im *plot* dieses Rahmenkonstrukts verbinden sich, wie nun zu sehen ist, *Eros* und *Industria* zu einem gekoppelten Kreislauf. Mit dem Handelsabkommen: ‚Kinder gegen Märchen‘ hat Brentano das Schema der erotischen Wunscherfüllung, dem Radlaufs Liebesglück mit Ameley zunächst bruchlos zu folgen schien, übersetzt in das Wertgesetz des Äquivalententausches. Ein fairer Tauschhandel wiederum setzt erwirtschaftete Leistungen voraus, und diese beruhen ihrerseits auf der erfindungsreichen Weitergabe von Geschichten. Da aber die Geschichten letztlich aus jenem unversieglischen Vorrat geschöpft sind, den der Strom selber heranzuführte, gewinnen beide Seiten, die Stadt und der Strom, in diesem Tauschverkehr zurück, was sie je schon besaßen. Was dabei herauspringt? Kein Zugewinn im ökonomischen Sinne zwar, wohl aber die Figur eines geschlossenen Stromkreises. Wie das Wasser, so sind auch die Menschen und ihre Geschichten beständig unterwegs, ein rastloser Umlauf schließt sie alle zusammen – und schließt notabene jene aus, die – wie die vorlauten und naseweisen Judenweiber (FBA 17, S. 121) – dezidiert nicht dazugehören.

Daß Müller Radlauf das zentrale Schwungrad dieses Umtriebes darstellt, versteht sich nachgerade von selbst. Er verfügt, noch ehe er seine eigene Geschichte in den Tauschprozeß einbringt, das emblematische Programm der auf das Erzählen zu gründenden Gemeinschaft: „jetzt geht hin und besinne sich jeder auf eine Geschichte, ich will mich auch besinnen. Das Wappen dieses Landes sei von nun an ein Rad, weil ich ein Müller war“. (FBA 17, S. 121) Tatsächlich führ-

<sup>14</sup> „Wenn der Müller Radlauf wiederkömmet, und König von Mainz ist, und wenn ich kein einziges Märchen mehr weiß, um es den Kindern zu erzählen: dann soll er mir eins erzählen, und dafür will ich ihm auch seine liebe Braut wiedergeben, und dann soll mir einen Tag um den andern eine gute Mutter aus Mainz ein Märchen erzählen, und dafür will ich ihr immer ihr Kind wieder geben, bis sie alle droben sind“ (FBA 17, S. 116).

ten die Stadt und das Kurfürstentum Mainz ein sechsspeichiges Wagenrad in ihrem Wappen; es bildet seit 1948 zusammen mit dem Kurpfälzer Löwen und dem roten Kreuz des Kurfürstentums Trier das Staatswappen des neu konstituierten Bundeslandes Rheinland-Pfalz.

Wenn Radlauf im zweiten Teil der *Mährchen vom Rhein* eine recht lange Binnenerzählung seiner Familiengeschichte zum besten gibt, dann ist dies für die Auslösung seiner geliebten Ameley, die er daraufhin zurückerhält, ein standesgemäßer Aufwand. Jener Bericht über Radlaufs Reise zu den eigenen Vorfahren hat aber ebenso die Aufgabe, ihn seinerseits als edelbürtigen Gemahl und würdigen Thronfolger auszuweisen. Erst mit ihm und Ameley erfüllt sich die Weissagung von der glücklichen Allianz zwischen Mainz und Trier, die am Bingerloch zusammenfinden. Müller Radlauf wird, um diese politische Verheißung wahr werden zu lassen, mit doppelter Abkunft ausgestattet. Auf natürlichen Wegen führt seine Genealogie bis zu den Elementargeistern zurück, aber sie mündet aus legitimistischer Sicht im Herrscherhaus derer von Rattenkahl zu Trier, denn der dortige König ist Radlaufs Vater. Damit lag die politische Allianz mit dem Nachbarreiche Mainz also von vornherein schon in Radlaufs Bestimmung. Von der er allerdings ebensowenig wußte wie von seinen Vorfahren. Abkunft und Zukunft lichten ihre Rätsel für ihn nur gemeinsam.

Im Schwarzwald lernte Radlauf – das nämlich ist die Geschichte seines Auslöse-Märchens – die nur vier Generationen zurückreichende Stufenfolge seiner Ahnen kennen. Die ganze Makro-Episode seiner Herkunftssuche ist als retrospektiver Kontrapunkt in die nach vorn ausgerichtete Rahmenhandlung eingebettet; in sich weist sie nochmals dieselbe Doppelstruktur von Vorwärts- und Rückwärtslauf auf: ein Schwungrad mit wachsendem gegensinnigem Drehmoment, wie von einer Feder aufgezogen. Im dunklen Walde lernt Radlauf nacheinander eine Reihe von unerlösten, mit Fronarbeit und Mißbildung geschlagenen Gestalten kennen: Kohlenjockel, Kautzenveitel und Grubenhansel heißen die drei. Wie sich alsbald herausstellt, sind diese finsternen Mannen in absteigenden Stufen sein Groß- sein Urgroß- und sein Ururgroßvater. Am Ende der Reihe aber findet sich schon nach dem vierten Generationsglied ein prähistorischer Urgrund im Elementaren. Ausgangspunkt der Kette war ein gewisser Schäfer Damon, der mit der himmlischen Fee Mondenschein verheiratet war. Vom Monde und den anderen Himmelsmächten geht demnach eine genealogische Reihe aus, die nach nur wenigen Stationen zum Nukleus der mittelhessischen Siedlungsgeschichte wird.

Für die erzählerische Auskleidung der Herkunftsgeschichte des Müllers Radlauf hat Brentano verschiedene mythopoetische Modelle benutzt, unter anderem den Melusinen-Stoff und die Elementargeister-Lehre des Paracelsus. Beide Quellen zielen auf die Topik der Übergänge zwischen Himmel und Erde und, was ja nicht dasselbe ist, zwischen geistiger und physischer Natur. Nach Paracelsus wird die geistige Ordnung der vier Elemente, man könnte auch sagen: ihr semantischer Gehalt, durch ein arbeitsteiliges Regiment von Elementargeistern geregelt, die als Nymphen, Sylphen, Gnomen und Salamander den Lebensbedin-

gungen ihrer jeweiligen Sphäre bestens angepaßt sind, sie eben darum aber auch nicht verlassen sollten. Zu Ereignissen und Sujets führt diese naturale Topik freilich erst dann, wenn die Elementargeister nun doch mit sterblichen Menschenwesen in Kontakt kommen oder gar in Liebesbeziehungen eintreten. Genau dies arrangiert Brentano nach dem Muster des Melusinen-Stoffes.<sup>15</sup>

Müller Radlaufs Geschichte muß dafür weit ausholen. Als er im Schwarzwald von Vater- zu Vatergeneration seine Abstammung immer weiter zurückverfolgt hat, endet diese Suche während einer Schiffsüberfahrt auf dunklem, grundlosen See in einem heftigen Wirbel, der das Schifflein des Müllers in die Tiefe verschlingt und ihn hinabzieht ins Wasserreich. Dieser Eintritt in die Unterwelt geschieht unter den Augen einer fatalen Zaubergewalt, deren Erscheinungsbild schon aus der einschlägigen *Godwi*-Ballade bekannt ist und nun elegisch ausgeschmückt wird: „ich wendete meine Augen nach dem Fels da sah ich eine wunderschöne junge Frau sitzen, ganz schwarz ihr Röcklein, Weiß ihr Schleier, blond ihre Haare, und in tiefster Trauer, sie weinte heftig, und kämmte ihre langen Haare.“ (FBA 17, S. 139)

Frau Lureley – sie ist die auf dem Felsen wartende Wassernymphe – muß neuerdings Trauer tragen; mit beharrlicher Pietät erinnert sie an das Los der noch unbegrabenen Vorväter Radlaufs. Mit ihren sieben Töchtern, deren allegorische Namen die (wenigen) Freuden und viel zahlreicheren Leiden der Liebe bezeichnen, erwartet Frau Lureley im hinabsinkenden Müller Radlauf niemand anderen als – ihren Sohn. Auch die drei Vorväter, die Radlauf eingesammelt hatte, werden in die Tiefe geholt. Erst wenn sie endlich begraben werden können, sind sie erlöst von einem Fluch, den sie sich in jeder Generation erneut durch ihren gebrochenen Ehekontrakt zugezogen hatten. Sie alle nämlich waren zu Lebzeiten mit weiblichen Elementargeistern verbunden.

An erster Stelle stand die Verbindung der Frau Mondenschein mit dem Schäfer Damon; mit diesem Urpaar kam die himmlische Weltordnung auf die Erde herab. Vergleichbar dem genealogischen Argument in Hesiods *Theogonie* erzählt Brentano die Weltentstehung als Erosgeschichte fortlaufender Paarungen und Entzweiungen. Dem Schäfer Damon war zur Strafe sein am Ende silberweißer Bart in einer Tischplatte festgewachsen, weil er die Liebesbedingung Frau Mondscheins, im letzten Viertel des Monats allein zu bleiben, nicht akzeptiert und ihr aus Neugier nachspioniert hatte. Neben seiner individuellen Strafe aber zieht Damon auch einen politischen Erbfluch auf sich – womit ein paralleler genealogischer Motivstrang beginnt –, weil er mutwillig das Schicksal der „Staarenkönigin“ Aglaster zerstörte, in dem diese den künftigen Regenten des Staarenvolks auszubrüten gehofft hatte. Ihre verwünschende Rache trifft nicht nur den Schäfer Damon, sondern auch das Staarenvolk selbst, das sie in Men-

schen verwandelt und dazu verurteilt, hinfort „Weizen und Korn“ anzubauen, Weinbeeren verzehren und mit Menschenverstand auskommen zu müssen. Das alsobald verdummende „Staarenvolk“ merkt nun freilich kaum mehr, welches schreckliche Los ihm damit zuteil wird, und zeigt sich im Gegenteil von Frau Aglasters Fluch sogar freudig beglückt; sie lachten „und schrien fortwährend: Vivat! Weinbeer, Weizen und Menschenverstand!“ (FBA 17, S. 167). Es tritt neben die kosmogonische damit eine karnevaleske Lesart. Mit der am Staarene begangenen Ursünde entwirft Brentano eine groteske Parodie politischer Gründungslegenden. Denn erst die mit Menschenverstand geschlagenen, zu Wein- und Weizenanbau Verdammten können aus einem Staarenvolk zu einem Staatsvolk werden, das sesshaft wird, Ackerbau treibt und eine territoriale Eigentumsordnung errichtet.

Aus den zerbrochenen Eierschalen läßt sich der Ur-Sprung in die Geschichte ablesen; das ewige Merkzeichen des Sündenfalls ist die Geburt herrschaftsförmiger gesellschaftlicher Institutionen. Zur Transformation der naturalen Elementarwelt in eine Kulturlandschaft braucht es außer einem karnevalesk bei Laune gehaltenen „Staaren“- oder Staatsvolk auch noch eine dynastische Translation der Herrscherinstanz und ferner, last but not least, einige Fortschritte in der Herausbildung arbeitsteiliger Produktionsweisen. Beidem entspricht die Radlauf-Geschichte mit ihrer typologischen Kette von Vorfahren. Der Fortgang der Weltentstehung vollzieht sich wie bei Hesiod genealogisch und ätiologisch zugleich, also durch Zeugung von Nachkommen und durch Wiederholung von Fehlern. Auf Damon den Schäfer und Frau Mondenschein folgt Johannes, der sich mit Frau Edelstein verbindet; er wiederum zeugt Veit, dessen Frau Phönix Federschein als Herrin der Lüfte figuriert; diesem Paar entspringt sodann der Sohn Jockel, der sich seinerseits ebenfalls mit einer Elementarfee verbindet, mit Frau Phosphor Feuerschein.

Den Reigen beschließt die Liaison zwischen dem von Jockel mit Frau Feuerschein gezeugten Sohn Christel und der Wassernymphe Lureley; vier Kinder gehen aus diesem finalen Paar der Reihe hervor, wovon das letzte der Müller Radlauf ist. Drei seiner Geschwister wurden gemäß dem Erbfluch aus Menschen wieder in Naturwesen verwandelt: in das Weißmäuschen und das Goldfischchen, die den Mainzern bei ihrer Hungersnot zu Hilfe kamen, und in den Staren Hans, der sich in Radlaufs Mühle selbst zum Opfer brachte. Radlaufs Vater geht dann noch jene zweite Ehe ein, die ihn zum Rattenkönig von Trier macht und auf diese Weise in die politische Geschichte des Rheingaus involviert.

Auf allen Stufen verbinden sich weibliche Elementargeister mit den Etappen einer als männlich markierten Kultur- und Sozialgeschichte. Jeder der Ehemänner wiederholt den Fehler des jeweiligen Vaters, sich nicht an die Vereinbarung mit der Angetrauten zu halten, und jeder bezahlt dafür mit einer stigmatisierenden körperlichen Entstellung. Jede der Frauen repräsentiert eine elementare Sphäre des Lebens: Frau Edelstein die Reichtümer der Erde, Frau Federschein die Freiheit der Luft, Frau Feuerschein die Kraft der Flammen und Frau Lureley die anschniegende Verwandlungsmacht des Wassers. Auf seiten ihrer menschli-

<sup>15</sup> Vgl. Josef Kohler, „Der Ursprung der Melusinsage. Eine ethnologische Untersuchung. Leipzig 1895; Oskar Seidlin, „Brentanos Melusinen“. In: *Euphorion* 72 (1978), S. 369-399.

chen Partner korrespondiert diesem weiblichen Geviert der Elemente eine Reihe von Ausbeutungsformen der jeweils geheilichten Naturressourcen. Der Schäfer nutzt den Mondenschein wie sein Sohn Johannes den Edelstein; Veit will Vögel fangen und die Lüfte beherrschen, und Jockel die Macht des Feuers für seine Zwecke einsetzen. Anders als der Reigen ihrer Frauen ist das männliche Quartett in diachroner Abfolge geordnet. Ihre Schicksale markieren den Weg aus der Natur- in die Menschheitsgeschichte, und jede ihrer Tätigkeiten repräsentiert dabei eine bestimmte Kulturstufe; die nomadische Jäger- und Hirtenzeit, die Gewinnung von Bodenschätzen durch Bergbau, die gezielte Zählung und Züchtung wild und frei lebender Tiere und schließlich die Indienstnahme natürlicher Verwandlungskraft als chemisch-physikalische Energie.

Immer wieder scheitert die Allianz von Natur und Menschenwelt, weil dem Naturpart nicht jenes Residuum an Unverfügbarkeit eingeräumt wird, dessen das Element bedarf. Die menschliche Seite bezahlt dafür durch die *déformation professionnelle* eines entstellten Namens, der aus den Vorvätern Radlaufs eben den Grubenhansel, den Kautzenveitel und den Kohlenjockel gemacht hatte. Mit diesen folkloristisch klingenden Übernamen wechselt das Radlauf-Märchen vom hohen Ton der kosmologischen Erzählebene wieder zu seinem Regionalbezug, der am Ende dieser Binnengeschichte auch den Erzähler Radlauf an seine alte Wirkungsstätte am Rheinufer zurückführt.

#### 4. Der poetische Stromkreislauf

Die kritische Spitze an der von Müller Radlauf erkundeten Genealogie ist unverkennbar: Auf keiner der Entwicklungsstufen war es gelungen, Natur und Kultur so miteinander in Einklang zu bringen, daß ein nachhaltiges Wirtschaften möglich wurde. Eine Ausnahme vom Gesetz dieses Erbfluches bahnt sich erst mit Radlaufs Vater Christel an; er ist der erste, der seinen Beruf an den Sohn weitergeben kann. Ausgerechnet ein Müller wird im Märchen zum arbeitsethischen Vorbild nobilitiert. Als Sänger und Liederdichter ist Radlauf ein Protagonist des Übergangs vom bloß nützlichen Getriebe zum schönen Spiel. Gleichmaßen innig sind bei ihm die Neigung zum Strom und die Liebe zur Braut Ameley; in gewisser Weise sind diese beiden Neigungen sogar kongruent. Denn ist es zu Beginn der Rhein, der die beiden miteinander verlobt, so bringt derselbe Strom am Ende die Vermißte zurück und stiftet damit Heirat und Königreich.

Daß alles irgendwann wiederkehrt und irgendwo wieder auftaucht, bedeutet keine ewige Repetition des Gleichen, sondern beständige Wandlung durch rastlosen Umlauf. Gerade *weil* man nicht zweimal in denselben Fluß steigen kann, erwächst daraus die Zuversicht, daß ein und derselbe Kreislauf alle Wasser der Welt zusammenhält. Auch dieser Gedanke ist vorzugsweise am Rheinufer zu gewinnen, dem Müller Radlauf abends seinen Blumenkranz anvertraut in der stillen Hoffnung, daß ihm der Stromkreis die Gabe als Brautkranz wiederbringen möge.

Wie aber stellen es die durch den Kreislauf gegangenen Liebesgaben an, vermehrt und verschönt zu ihrem Sender zurückzukehren? Brentano gibt darauf eine Antwort, indem er dem Jahre zuvor lancierten Mythos der Loreley einige wichtige Züge hinzufügt. Frau Lureley ist die Tochter zweier Naturgewalten, die ebenfalls in kosmogonische Anfänge zurückreichen. Auf dem tiefsten Grund des Rheins – und darum vielleicht von den Zeitgenossen so wenig beachtet – gibt Brentanos Märchen das Geheimnis seines erfolgreichsten Geschöpfes preis. Loreleys Mutter heißt „Phantasie“, tut der Text selbstironisch kund. Und hilft den Lesern sogar noch weiter auf die Sprünge mit dem Hinweis, es handele sich dabei um

eine berühmte Eigenschaft, die bei der Erschaffung der Welt mitarbeitete und das allerbeste dabei that, als sie unter der Arbeit ein schönes Lied sang, hörte sie es immer wiederholen, und fand endlich den Wiederhall, einen schönen Jüngling in einem Felsen sitzen, mit dem sie sich verheurathete und mit ihm die Frau Lureley erzeugte. (FBA 17, S. 110)

Wenn zwei Dinge zusammenkommen, nämlich die tätige Phantasie und der Wiederhall ihrer Erzeugnisse, dann entsteht – Lureley, respektive Literatur. Sie ist schöpferische Zeugung, die, um lebensfähig zu sein, einer gewissen Resonanz ihrer Geschöpfe bedarf, mithin eines Publikums. Mit den Eltern der Lureley beschreibt Brentano nichts anderes als die Ausgangsbedingungen jener Versuchsanordnung, die zu einer der erfolgreichsten Mythenschöpfungen der Moderne führte. Phantasie und Wiederhall sind die Wurzeln der literarischen Poesis, die in Frau Lureley ihre allegorische Schutzmacht erkennen darf. Sind beide Voraussetzungen gleichermaßen gegeben, wird Literatur ihrerseits zum Initial einer erotisch-poetischen Zeugungsreihe; ihr folgen „Echo“, „Accord“ und „Reim“ (FBA 17, S. 110): dichterische Beziehungsformen also, bei denen die Glieder des Sprachkörpers einander so nahe wie möglich kommen. Wenn Poesie Liebe macht, so sind Kinder naturgemäß ihre ersten Adressaten. Die beste Probe hiervon legt Loreleys zartes Wiegenlied ab, das sie für die entführten Kinder im Wechsel mit dem Chor ihrer sieben Jungfrauen anstimmt.

Singt ein Lied so süß gelinde  
Wie die Quellen auf den Kießeln  
Wie die Bienen um die Linde  
Summen, murmeln, flüstern, rießeln.  
(FBA 17, S. 252, V. 10-13)

Die Klangmagie solcher Verse beruht darauf, dem Sprachmaterial selbst gleichsam die Führung zu überlassen und nur mehr auf seine intrinsische Euphonie zu lauschen. Als habe sich die Dichterstimme aufs lautliche Mindestmaß zurückgenommen, glaubt man die Konsonanten und Vokale selbst murmeln und rieseln zu hören wie im sanft bewegten Flußbett des Stromes. Und wenn die Kinder dieses Rhein-Märchens dort drunten nicht gestorben sind, so sind sie bei solchen Klängen ganz gewiß in seligem Schlummer versunken.